biblioteca școlarului

IOAN SLAVICI

MOARA CU NOROC



Litera INTERNAȚIONAL

biblioteca școlarului

Ioan

SLAVICI

MOARA CU NOROC

Litera
INTERNAȚIONAL
BUCUREȘTI — CHIȘINĂU

REFERINŢE ISTORICO-LITERARE

E înainte de toate un autor pe deplin sănătos în concepţie; problemele psihologice pe care le pune sunt desemnate cu toată fineţea unui cunoscător al naturii omeneşti; fiecare din chipurile care trăiesc şi se mişcă în novelele sale e nu numai copiat de pe uliţele împodobite cu arbori ale satului, nu seamănă în exterior cu ţăranul român, în port şi în vorbă, ci au fondul sufletesc al poporului, gândesc şi simt ca el...

Alecsandri numai e în generaţia veche acela care şi-au încuscrit din capul locului talentul său individual cu geniul poporului românesc şi de aceea el, împreună cu Negruzzi, Donici ş.a. e întemeietorul unei literaturi, nu copiate sau imitate după lord Byron şi Lamartine, ci în adevăr naţionale. Tot această cale, care rezumă poporul nostru pentru a-l reda ca-ntr-o oglindă sie însuşi, o urmează şi Slavici.

Mihai EMINESCU, „Novele din popor“ de Ioan Slavici*, în* Timpul *an. VII, 28 martie 1882, nr. 69, p. 1–2.*

Cine ar crede însă că numai lucruri blânde, liniştite, se întâlnesc în nuvelele dlui Slavici, s-ar înşela: din dragoste pentru îngrozitor, din dorinţa de a fi exact – fie viaţa pe care o zugrăveşte cât de crudă şi nesimpatică – ori de admiraţie pentru operele de asemenea natură din literatura germană, autorul a scris şi lucruri înfiorătoare – O viaţă pierdută, Moara cu noroc *– şi lucruri cuprinzătoare de multe dureri:* Vecinii*. Ce poate fi mai teribil decât sămădăul Lică, asasinul fără patimă, isteţ, cumpătat şi prudent. Ce împrejurări mai înspăimântătoare decât acele pe care le descrie nuvela, cu atâtea omoruri, cu dragostea-i sângerată, cu sinuciderea fantastic de barbară a eroului, cu toată atmosfera de groază, în care se petrece acţiunea? Un altul s-ar fi mărginit la momentele mari care explică pe celelalte şi le-ar fi prezentat pe acestea din urmă în povestire. Autorul nu lucrează aşa. Spaima lui Lică în biserică, unde şi-a căutat adăpost de vreme rea şi de urmărire, neînchipuitele chinuri ale lui Ghiţă, care se vede sosit prea târziu, când iremediabilul s-a întâmplat, sunt analizate cu tot atâta atenţie, tot atât*

de aproape ca şi cele mai puţin însemnate din mişcările sufleteşti ale eroilor.[...] Lică e cel mai viu din toate figurile nuvelei, cel mai bine prezentat şi cel mai inteligibil, cu oarecare nedumeriri la început, datorite poate obiceiurilor cu totul speciale, pe care le descrie autorul, nu suntem nicăieri opriţi în loc, pentru a-i înţelege caracterul. Aceasta poate fiindcă el apare mai rar şi se schimbă mai puţin. Cu totul altfel stau celelalte personagii de căpetenie: Ana şi Ghiţă. După ce s-a mântuit povestea, atunci şi numai atunci, chipul celui din urmă se desface înaintea noastră: e omul slab din fire şi sentimental, legat de dragostea pentru bani şi dragostea pentru femeie. Lică a pus mâna pe el de la început şi, oricât l-ar urî, pentru sclavia în care-l ţine, întâi, pentru necinstea, pe care i-o dă, apoi, pentru răpirea femeii, la urmă, Ghiţă nu va putea învinge pe omul calculat, stăpân pe sine, fără inimă. În nuvelă însă nicăieri autorul nu insistă asupra unei situaţii decisive, care să fixeze existenţa sentimentelor sale sau să arate schimbarea lor, pe când ne dă cu prisosinţă momente neînsemnătoare. Purtarea cu Ana rămâne înnegurată de la un capăt la altul, ca şi purtarea Anei faţă cu dânsul. Aceasta l-a părăsit pentru Lică, fiindcă acela e om tare, fiindcă Ghiţă îi pare amestecat în tâlhării, fiindcă Uţa o face să-l teamă, dar niciodată nu pătrundem pe deplin în sentimentele sale, care se desfac necomplet şi fragmentar, din situaţii rău alese.

Nicolae IORGA, Schiţe din literatura română*, vol. II, Iaşi, Editura Librăriei* Fraţii Şaraga*, 1894, p. 123.*

Adevăratul Slavici se găseşte numai în cele două volume de Nuvele *cu care a debutat. Acolo e* Popa Tanda*, acolo e* Budulea taichii*, acolo sunt* Scormon, O viaţă pierdută *şi* Moara cu noroc*. Cine nu cunoaşte mai cu seamă această din urmă nuvelă nu cunoaşte pe Slavici şi nu cunoaşte una din cele mai puternice creaţiuni ale literaturii române în acest gen.*

Ne-a delectat în copilărie cu Budulea taichii *şi cu* Popa Tanda *şi le-am recitit mai târziu, cu acea indulgenţă şi lipsă de rezerve mintale cu care răsfoim cărţile îmbibate de farmecul unor amintiri personale, deci cu aceeaşi plăcere. Dar aceste două nuvele, de care pomenesc predilect toţi criticii lui Slavici, nu mi se par totuşi cele mai izbutite creaţiuni ale lui. Genul în care a excelat talentul lui Slavici este, fără îndoială, nuvela tragică* Moara cu noroc*, care nu poate să placă atâta în copilărie, recitită de câteva ori mai târziu, la intervale, cu toată blazarea necruţătoare a*

unui spirit saturat de literaturism, lasă aceeaşi impresie puternică. E povestirea unor fapte dramatice pe care autorul le plasează cu vreo cincizeci de ani în urmă, în preajma unui orăşel din Ardeal, într-un colţ de lume evocat cu o mare putere de sugestie. Caractere tari, de oameni primitivi, se ciocnesc violent într-o atmosferă tragică impresionantă, zugrăvite viguros şi nuanţat în acelaşi timp, cu o pătrundere psihologică surprinzătoare. Intriga e condusă cu aceeaşi măiestrie. Toate sunt fericit îmbinate, – până şi tonul sfătos şi stilul cam greoi al scriitorului ardelean pare potrivit anume ca să contribuie la impresia aceea de tragic, de trecut, de fapte întâmplate aievea, de „viaţa adevărată“ intensă. Locurile şi personagiile îţi rămân pentru totdeauna în minte. Drumul care urcă dealul dinspre Ineu, hanul acela izolat, frecventat de drumeţi pitoreşti la anumite epoci ale anului şi la anume ceasuri ale zilei. Ghiţă hangiul şi soţia lui Ana, Pintea căprarul de jandarmi, fost tâlhar, Săilă boarul şi Buză-Ruptă, şi mai cu seamă acel neuitat, cinic şi inteligent Lică sămădăul, personagiu unic în literatura noastră, exemplar de om straniu, care te urmăreşte ca enigmaticul Svidrigailof din Crimă şi pedeapsă. Moara cu noroc *nu-i numai o nuvelă bogată, e în acelaşi timp un mic roman de moravuri, tot atât de interesant, – prin fondul de viaţă locală pe care e proiectată acţiunea principală, prin tipurile de al doilea plan sau abia întrezărite, prin pitorescul lui special, – ca şi* Bordeenii *dlui Sadoveanu.*

Slavici are meritul că a inaugurat în literatura noastră nuvela realistă.

Gheorghe TOPÂRCEANU, Ioan Slavici*, în* Viaţa românească*, a. XVII, septembrie 1925, nr. 9, p. 446–447.*

Deşi Slavici este un scriitor clasat şi intrat în literatură, totuşi, sau mai bine tocmai pentru aceasta, e bine să ne aducem aminte de dânsul, ca şi de alţi înaintaşi ai generaţiunii de astăzi, pentru ca, studiindu-l în ceea ce are mai bun, să avem curajul şi dreptul de a reduce unele din pretenţiile prea timpurii ale triumfătorilor de astăzi. Şi, mai întâi, în ce priveşte fundamentul sufletesc al expresiunii, egalitatea de intuiţie, sufletul scriitorului întrucât răsfrânge personagiile şi acţiunile lor – care dintre nuveliştii ce se ridică, fie acela Brătescu-Voineşti sau Sadoveanu, pot zice că au un umor mai limpede, mai consistent, mai natural, mai cald şi pătrunzător decât Slavici în Popa Tanda *şi mai cu seamă în* Budulea Taichii*? Iar în ce priveşte puterea de plăsmuire, originalitatea plastică, prin care un scriitor, dintr-un material cunoscut, creează personagii noi, în carne şi oase, – care dintre aceiaşi scriitori au putut plăsmui o figură*

atât de adâncă, puternică şi de întreagă, ca aceea a lui Lică Sămădăul din Moara cu noroc*? sau un personagiu atât de complicat şi atât de profund omenesc ca acela al cârciumarului, sau un personagiu cu o ţesătură atât de delicată şi completă, în desfăşurarea ei, ca a cârciumăresei din aceeaşi nuvelă. Şi al doilea, care dintre ei a putut înnoda o intrigă dramatică mai în stare să pună în relief stările fundamentale sufleteşti ale personagiilor aşa cum întâlnim în aceeaşi nuvelă?*

M. DRAGOMIRESCU, Nuvele de I. Slavici*, în* Convorbiri critice*, an. II, 15 martie 1903, nr. 6, p. 250–251.*

Moara cu noroc *e o nuvelă solidă, cu subiect de roman. Marile crescătorii de porci în pusta arădană şi moravurile sălbatice ale porcarilor au ceva din grandoarea istoriilor americane cu imense prerii şi cete de bisoni.[...]*

Ca în toate mediile pastorale, ordinea socială se separă de civilizaţia de stat şi se bizuie pe pacte proprii. Sămădăul Lică este un hoţ şi un ucigaş, acoperit de persoane tari, interesate să aibă un om cu experienţă. Cârciumarul Ghiţă se aşază în drumul porcarilor, unde se câştigă bani mulţi, şi se pune la mijloc între ordinea juridică a statului şi legislaţia mutuală a hoţilor. Drama lui complexă e analizată magistral. Ghiţă vrea să strângă bani şi înţelege să nu se mai pună rău cu Sămădăul care-i cere complicitatea până la un punct şi-l ameninţă cu izgonirea din moara-cârciumă. În acelaşi timp ar voi să rămână om cinstit şi se pune în legătură, fără completă sinceritate, cu jandarmul Pintea. Moment tipic de duplicitate este acela al trădării hoţului. Cârciumarul schimbând mereu bancnotele de furat ale lui Lică, le duce lui Pintea să i le arate şi să le prefacă în mărunţiş, procurând autorităţilor dovada crimei, fără a mărturisi că jumătate din suma schimbată la jandarm o opreşte el drept plată pentru oficiul de petrecere a bunurilor furate. Excesul de şiretenie pierde pe cârciumar.

George CĂLINESCU, Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti,* Fundaţia regală pentru literatură şi artă*, 1941, p. 449–450.*

Ioan Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă. În Popa Tanda*, care apare în 1874, prin urmare cu un an mai înainte de* Soacra cu trei nurori*, prima povestire a lui Creangă, şi cu şapte*

ani mai devreme decât Amintirile *aceluiaşi, întâmpinăm formele orale şi zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean.*

Ceea ce apare nou şi fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract.

Rareori se ridică Slavici peste cenuşiul acestui limbaj: „a da ajutor sufletesc celor rătăciţi... tainicul înţeles al chemării... momentele grele" şi atâtea alte expresii din aceeaşi categorie uzată, câte se pot spicui în paginile sale. Dar chiar cu aceste mijloace sărace izbuteşte Slavici să dea personagiilor lui o viaţă interioară, surprinsă într-o adâncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale.

Când însă moralistul şi logicianul priveşte la spectacolul lumii externe, pana sa devine mai puţin ingenioasă. Descrieri ca acelea care aştern notaţii, precum: „nu e negură; cerul e senin; vântul se mişcă leneş în răcoarea dimineţii", nu sunt ale unei imaginaţii înzestrate. Scriitorul reintră, aşadar, în sine şi mişcarea aceasta este atribuită personagiilor lui, pentru că scriitorul o trăise adeseori el însuşi.

Imaginaţia lingvistică a lui Slavici este deopotrivă cu fantazia lui vizuală. Puţine cuvinte îi stau la dispoziţie, cu toate împrumutirile pe care se întâmplă a le face zicerilor populare. În genere el evită însă cuvântul particular. Nici provizia de termeni ai regiunii în care copilărise şi din care păstra atâtea amintiri, nici îndeletnicirile oamenilor de pe-acolo nu îmbogăţesc vocabularul lui. Claritatea fiind ţinta pe care o urmăreşte mai adese, Slavici va întrebuinţa de preferinţă cuvântul general repetându-l ori de câte ori va fi nevoie, chiar înlăuntrul aceloraşi fraze, fără să se lase stânjenit de ucigătoarea monotonie care rezultă.

Tudor VIANU, Arta prozatorilor români*, Bucureşti,* Editura Contemporană*, 1941, p. 119–123.*

Moara cu noroc *e... prima nuvelă memorabilă construită la noi cu elemente ale psihologiei abisale. Iar reuşita ei paradoxală decurge poate din faptul că autorul – conştiinţă etică până la rigiditate – a fost de astă dată el însuşi dominat de un inconformist demon al libertăţii din adâncuri, eliberându-se prin scrierea nuvelei de propriile obsesii şi refulări din substructura lui sufletească, proiectânu-le în afară sub forma sublimată a artei. În sfârşit, nuvela aceasta arată că psihanaliza, bine înţeleasă, nu duce la o interpretare amorală a faptului artistic – cum*

mai pot crede unii –, ci la evidenţierea unei lecţii şi terapeutici morale mai profunde decât aceea pe care o poate avea în vedere uneori autorul, oricât de bine intenţionat ar fi. Catastrofele din Moara cu noroc *demonstrează că, exceptându-l pe Pintea, protagoniştii se pierd pentru că nu ajung să dea o întrebuinţare fecundă tendinţelor de refulare, nu ajung să-şi pună în acord sinele cu supraeul, cum se zice în termeni psihanalitici. Şi nu ajung la aceasta pentru că se cunosc precar pe sine. De şi-ar fi cunoscut mai temeinic „demonul" din adâncuri, nici n-ar fi trebuit să recurgă la lunecoasele tehnici ale refulării. (Amintiţi-vă, între altele, de fondul sufletesc profund superstiţios al lui Lică Sămădăul.) Lecţia nuvelei se concentrează astfel, până la urmă, printr-un îndemn care nu e decât vechiul adagiu socratic „cunoaşte-te pe tine însuţi", la care se asociază firesc un precept difuz al epocii Luminilor, potrivit căruia nimic nu e mai imoral decât ignoranţa.*

George MUNTEANU, Slavici necunoscutul*, în* Gazeta literară*, an. XV, 30 mai şi 6 iunie 1963, nr. 22–23.*

Moara cu noroc *creşte firesc din complexul de credinţe populare despre comori şi despre blestemele cu care au fost îngropate, aducând nenorocirea celor care nu aveau drept asupra lor. Şi nu e o întâmplare faptul că, în novelele adunate în două volume, în anii 1892 şi 1896,* Moara cu noroc *e urmată de lunga nuvelă* Comoara*, unde tema e aceeaşi, numai că strămutarea acţiunii în Bucureşti implică o altă mişcare psihică eroului ei...*

Ceea ce dă nuvelelor lui Slavici o puţin obişnuită plinătate şi forţă de viaţă este profunda cunoaştere a sufletului omenesc în complexitatea lui şi în mişcările lui contradictorii. Această cunoaştere funcţionează în modul cel mai firesc, dând impresia că Slavici îşi creează personajele văzându-le din lăuntrul lor. Comportamentul lor nu e întotdeauna logic – adesea chiar dimpotrivă, mai ales în ceea ce priveşte analiza sufletului feminin, în care Slavici rămâne un maestru, – dar aproape niciodată, în marile lui reuşite artistice, nu dă impresia că ar putea să fie altul. Slavici se identifică cu personajele sale, fiind legat cu lăuntrul lor, cu felul lor de a gândi şi de a simţi, prin intime fire simpatetice. Iar acest fel de a gândi şi de a simţi e rezultatul unei observaţii şi meditaţii multiseculare asupra naturii umane. Slavici înfăţişează cu mijloacele artistice ale scriitorului citadin, analitic, ceea ce poporul exprimă aforistic prin zicătorile şi proverbele sale...

Complexitatea sufletească a lui Slavici, finul său instinct de detectare a zonelor obscure ale psihicului uman, l-au făcut să fie pe măsura acestei dificile întreprinderi, de a îmbrăţişa în aceeaşi viziune a lumii şi tragicul şi luminosul din lumea lui contemporană. Iar înalta şi niciodată uitata lui conştiinţă etică a dat destinului eroilor săi acea aură fără de care oamenii nu ar fi decât bieţi viermi striviţi sau ocoliţi de pasul unei fiinţe uriaşe şi nevăzute pentru ei. S-a afirmat de multe ori că eşecurile lui Slavici – care sunt şi ele numeroase în epica lui – s-ar datora imixtiunii eticului, voinţei lui de a-şi demonstra convingerile morale. Dar marile lui reuşite – Moara cu noroc, Popa Tanda, Pădureanca, Budulea taichii *– stau toate sub acelaşi semn neclintit al meditaţiei asupra atitudinii etice a omului în lume.*

Ovidiu PAPADIMA, Ioan Slavici*, în* Istoria literaturii române*, vol. III, Bucureşti,* Editura Academiei Române*, 1973, p. 412, 414.*

În Moara cu noroc *se pot separa cu uşurinţă trei straturi tematice. Cel dintâi, care trebuie considerat şi o „supratemă“, deschide fără echivoc nuvela, prin cuvintele bătrânei: „Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit.“ Monologul liminar poate fi interpretat şi ca o parataxă a naratorului, drama fiind proiectată în spaţiul unei dezbateri morale general-umane, în deplin spirit slavician. În final însă, bătrâna meditează din nou pe marginea celor petrecute la han, subliniind amar-ironic ideea unei fatalităţi oarbe: „Simţeam eu că nu are să iasă bine; dar aşa le-a fost data.“ Concluzia distinge aparenţa-intenţie moralizatoare, căci autorul sugerează subtextual incapacitatea psihologiei comune de a înţelege mobilurile reale ale catastrofei. Al doilea strat, sociologic, vizează procesul dezumanizării prin „chivernisire“ malonestă, idee din care s-a bătut monedă curentă în toate interpretările secvente celei călinesciene. Observaţia realistului Slavici urmăreşte neîndoios şi un atare mecanism economico-social, fără ca acesta să fie dominant. El rămâne mai degrabă pretextul anecdotei tragice. Conţinutul ei trebuie căutat în altă parte: în fascinaţia ideii de forţă, în simbolul puterii, pe care-l reprezintă Lică Sămădăul. Personajul este polul de referinţă al problematicii autentice a operei: Lică reprezintă forţa în stare să sfideze legile divine şi umane, sigur în toate acţiunile ce întreprinde, acoperit de tutela complice a unui sistem social determinat istoriceşte, eliberat de orice cenzură interioară şi de teama*

oricăror precepte morale, de ideea „sancţiunii“ sau a pedepsei instituţionalizate. Virulentă şi dezlănţuită, ascultând numai de impulsuri elementare, vitalitatea sa agresivă vrea să întârzie cât mai mult pragul stingerii, singurul de care simte o spaimă obscură, animalică şi pentru evitarea căruia nici o crimă nu-i pare zadarnică... Legea forţei e dominarea prin forţă, strivirea personalităţii celuilalt, declanşarea terorii, stăpânirea prin frică...

Viziunea slaviciană ar fi putut să ia drept epigraf cuvintele marchizului de Cusine: „Frica e molipsitoare, ca tristeţea“, întregind imaginea unei societăţi căreia colegii de generaţie ai prozatorului ardelean îi detectaseră numai geografia ultimului termen: tristeţea numită de ei „decepţionism“ sau „pesimism“.

Astfel Moara cu noroc *nu este o simplă investigaţie sociologică a unui mediu „pastoral“, nici o povestire tenebroasă spusă cu intenţii moralizatoare. Semnificaţia ei ascunsă descoperă o morală istorică extraordinar înţeleasă: forţa elementară, violenţa molipsitoare, agresivă şi aparent victorioasă, distrugătoare şi nimicind totul în calea ei, se autodevoră.*

Mircea ZACIU, Prefaţă*, în Ioan Slavici,* Moara cu noroc*, Timişoara,* Editura Facla*, 1974, p. 14–16.*

Dacă se ignoră unele pastişe literare ale westernului american ca şi exemplele tradiţionale de literatură haiducească, se poate ţine seama de prezenţa unei literaturi western autentice, a cărei origine poate fi căutată în realităţi sociale şi istroice româneşti.

Un prim model de naraţiune călinesciană western îl oferă Slavici prin Moara cu noroc*. Observaţia călinesciană este în această privinţă remarcabilă... Nuvela lui Slavici, căruia Călinescu îi întuieşte geniul, prezintă încă în 1881 toate caracteristicile naraţiunii western moderne. Mai întâi, o regiune pustie, la marginea unei lumi; marginea de lume este echivalentă cu marginea de lege. Nu s-ar putea spune că legea nu există; dar e sigur că ea coexistă cu fără-de-legea; practic, ea este teoretizată, dar începe să funcţioneze abia o dată cu victoria ei, şi nu înainte de aceasta. Este semnificativ, de altfel, că Legea şi Fără-de-legea descind din aceeaşi materie umană, simetric poziţională: Lică Sămădăul şi Pintea jandarmul au fost împreună la închisoare, ca hoţi de cai, până ce unul va ajunge omul legii, iar celălalt — tâlharul.*

Lumea acestui western straniu, fixat chiar în vestul ţării, este exact cea cunoscută din naraţiunile americane. În acest spaţiu sălbatic, în care

singurele posibilităţi de existenţă sunt creşterea animalelor şi îmbogăţirea prin aceasta sau prin tâlhăria organizată asupra celor care le cresc (un porcar e ucis de Lică Sămădăul chiar în cursul nuvelei), oamenii sunt ei înşişi croiţi pe măsura locului. Fizic se remarcă soliditatea şi energia: bărbaţii sunt puternici; Ana remarcă urâţenia fizionomică a lui Lică, dar cade sub forţa personalităţii lui definită prin locul respectiv. Conflictele între termenii acestei masculinităţi, la fel ca în westernuri, depăşesc un caracter eroic, care constituie aici numai o implicaţie secundară: Ana este pierdută cu uşurinţă de Ghiţă şi abandonată cu destulă lipsă de pudoare de Lică. Femeile nuvelei interesante din punct de vedere erotic sunt Ana şi Uţa: Ana e misterul şi instabilitatea feminină, Uţa – degradarea femininului prin univocitate. Aşadar, două roluri – al matroanei degradată prin locul existenţei şi al tipicei hetaire, ca formă simultană de existenţă a aceluiaşi loc. Personajele secundare, bandiţi şi porcari, prezintă o brutalitate de comportament specifică westernului, chiar în situaţiile cele mai banale; Slavici notează meticulos gesturile şi vorbele tovarăşilor lui Lică veniţi să mănânce la hanul lui Ghiţă.

Un asemenea conflict presupune un punct de centralizare a personajelor: unui spaţiu enorm, nepopulat, misterios îi corespunde ca o compensaţie locul de adunare, în acest caz cârciuma lui Ghiţă, forma locală a unui salon. Dincolo de acest focar uman, existenţele sunt anonime, tăinuite, necunoscute sau ignorate: ca şi în western, nu există o realitate a creşterii porcilor, ci numai a valorificării lor necinstite, spectaculoase. Prin intermediul acestui punct de convergenţă a personajelor se declanşează conflictul, în nuvela dată chiar prin existenţa amintitului salon.

O caracteristică a westernului este dezvoltarea unui conflict prin schema cineva care vine. *Într-o realitate infernală trebuie să apară cineva din exterior care să arate realitatea ca atare: în acest caz vine Ghiţă, care consumându-şi destinul revelă toate caracteristicile realităţii date. În finalul unui asemenea conflict, trebuie să fie cineva care pleacă, cineva care se retrage, cineva care a consumat drama sau a participat la ea, cineva care a suportat consecinţele trebuie să plece dintr-un asemenea spaţiu şi pentru că el a fost golit de realitatea umană anterioară, pentru un timp sau definitiv, o dată cu instaurarea Legii. În* Moara cu noroc *pleacă soacra lui Ghiţă cu copiii, singurii neparticipanţi la dezvoltarea conflictului, dar autenticele sale victime. Nici unul dintre protagonişti nu poate pleca, pentru că această plecare ar fi un sacrilegiu: nuvela lui Slavici impune un conflict care evidenţiază finalmente o Lege,*

dar nu şi un om al legii, un pozitiv, un erou, ca în majoritatea westernurilor tradiţionale. Finalul nuvelei este tipic westernului: bătrâna cu copiii contemplă ruinele stinse ale hanului, nu înţelege cauza dezastrului, se dă o explicaţie exterioară, eronată, dar ultima frază este următoarea: „Apoi ea luă copiii şi plecă mai departe“. Fraza constituie o magistrală închidere prin deschidere: o închidere a conflictului Ghiţă — Lică, dar o suspendare a istoriei, şi nu o suprimare a ei: sensul propriu şi cel figurat al frazei, indecizia în alegerea unuia sau a celuilalt reprezintă unul din lucrurile cele mai bune ale nuvelei.

Marian POPA, Westernul ca realitate românească*, în vol.* Forma ca deformare*, Bucureşti,* Editura Eminescu*, 1975, p. 158–160.*

Cine este Sămădăul? El reprezintă încarnarea unui principiu, singura personalitate directă şi expresă din literatura lui Slavici, a „voinţei de putere“. Autorul are însă tactul de a nu lucra cu o schemă simplificată şi demonstrativă. Întâmplare sub care se manifestă necesitatea răului, Sămădăul nu e instrumentul orb al unei pasiuni mortale şi mortificante, ci în primul rând o inteligenţă lucidă, stăpână pe impulsurile firii, pe actele sale şi pe consecinţele lor. Farmecul straniu care înconjoară acest personaj tare şi hotărât negativ e seducţia inteligenţei, misterul puterii sufleteşti. Întotdeauna luciditatea şi atotputerea, chiar direcţionate spre negativ, creează atracţie, o atmosferă de securitate şi protecţie. Insondabil, pentru că multă vreme el nu lasă să se vadă decât o aparenţă a sa, efectele gândirii, dar niciodată gândirea însăşi, misterios, seducător ca prezenţă bărbătească tare, decisă, cu instinctul autorităţii şi conducătorului, Sămădăul e superior faptelor sale...

Pintea îl intuieşte şi îi dă definiţia exactă: „El are o slăbiciune, una singură: să facă, să se laude, să ţie lumea de frică şi cu toate aceste să râdă şi de dracul şi de mumă-sa. Să râdă de noi, Ghiţă, de noi...“

Orgoliul lui e unul de stăpân care nu doar îşi subordonează oamenii, dar se substituie destinului lor, ţinând locul unui Dumnezeu pătimaş, batjocoritor, sadic.[...]

Moara cu noroc *este drama unui ins care nu îndrăzneşte să facă supremul gest al umilinţei: să se recunoască aşa cum e în faţa altuia, predându-se de fapt aceluia. Ghiţă e indecis şi labil, dar vrea să păstreze pentru Ana aparenţa bărbatului tare şi sigur de el; Ghiţă îl urăşte şi îl vinde pe Lică, dar joacă faţă de el comedia complicităţii subordonate;*

Ghiţă colaborează cu jandarmul Pintea, oferindu-i toate probele vinovăţiei lui Lică, dar păstrează jumătate din banii furaţi pe care i-i încredinţează Sămădăul. Personajul e astfel nu doar interior dublu, dar el îşi creează pentru ceilalţi aparenţe duble şi neconvergente. În această multitudine de măşti, el nu se poate acorda definitiv nici unui rol.

Dramă a dedublării, Moara cu noroc *este în acelaşi timp o dramă a confuziei, a incapacităţii de a înţelege exact natura omonimului tău. Nu numai Ghiţă suportă acest subtil proces de dezagregare, ci şi toate personajele din jurul lui, care, supuse unei lente discreditări, nu mai par demne de încredere şi asociere.*

Magdalena POPESCU, Slavici*, Bucureşti,* Editura Cartea românească*, 1977, p. 170–171, 173.*

Slavici nu se mulţumeşte să redea realitatea, ci adânceşte viziunea realităţii prin sensul pe care îl cântă într-însa. Când sensul prea evident, ca şi grevat în text, tinde să-l dezechilibreze, scriitorul — care dispune de o gamă întreagă de mijloace — îl poate reechilibra cu ajutorul stilului, astfel că naraţiuni absolut paradigmatice, pe plan social sau personal, precum Popa Tanda *(1875) şi* Budulea taichii *(1880), îşi redobândesc valabilitatea întregului datorită humorului expresiei sau al observaţiei, prin farmecele oralităţii gnomice şi ale satirei duioase, discernabile în euforia stilului indirect liber.*

Ion NEGOIŢESCU, Istoria literaturii române*, Bucureşti,* Editura Minerva*, 1991, p. 115.*

Superioară tuturor celorlalte nuvele ale autorului — şi una dintre cele mai valoroase din întreaga proză românească, Moara cu noroc *exemplifică observaţia banală a unei bătrâne, că „nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit", printr-o istorisire atât de acaparantă prin ea însăşi încât orice înţeles ar voi autorul să-i dea, acesta se mistuie cu totul în scenele clocotitoare de viaţă. Arendând o cârciumă, fostă moară, aflată într-o vale, loc de popas, pe un drum cu mare trafic, pantofarul Ghiţă, spre a putea s-o menţină, se vede constrâns a încheia pact cu diavolul. Cu un diavol în chip de bărbat „ca de treizeci şi şase de ani, înalt şi uscăţiv şi supt la faţă, cu mustaţa lungă, cu ochi mici şi verzi şi cu sprâncene dese şi împreunate la mijloc", Lică, porcar de meserie, ajuns „sămădău", adică supraveghetor al sutelor de turme de râmători, răspunzător faţă de stăpâni pentru fiecare porc şi protejat de ei, mereu pe drumuri, călare,*

cu un bici în mână, a cărui codrişte de os e lucrată artistic, în căutarea — chiar şi prin oale — a porcilor furaţi. Tâlhar şi asasin, Sămădăul are nevoie de Ghiţă ca acoperitor şi intermediar cu bancheri, când e vorba de a schimba bancnote suspecte. Pretându-se jocului, cârciumarul, lezat mortal în amorul său propriu, prin reducerea la rolul de unealtă, acceptă rolul cu intenţia de a-l preda pe Lică autorităţilor, mai exact, poliţistului Pintea, fostul lui frate de tâlhărie, care, în urma unui conflict, îi pândeşte toate mişcările, pentru a-l vârî la ocnă. Dar nu destăinuie nimănui că jumătate din banii murdari pe care îi schimbă (prin Pintea) îi revin lui. Această duplicitate îl costă viaţa, şi naraţiunea se încheie cu trei morţi năpraznice (Ana, soţia lui Ghiţă, înjunghiată chiar de el, cârciumarul, împuşcat de un om al Sămădăului, Lică, sinucis prin izbirea cu capul de un copac) şi prefacerea cârciumii în scrum. Totul se petrece ca într-o tragedie greacă. Eroii apar ca victime şi unelte ale fatalităţii oarbe. Ei sunt, asemenea tuturor personajelor slaviciene reprezentative, „suflete tari“, caractere de stâncă. Aparent apatic şi dominabil, calm, aşezat, Ghiţă e omul de rând ambiţios cu discreţie, mânat de o voinţă teribilă ascunsă, de o încăpăţânare mută în stare, pentru îndeplinirea unei hotărâri desperate, nedestăinuite nimănui, să-şi calce în picioare tot ce are mai sfânt, să-şi împingă soţia în braţele celui pe care vrea să-l răpună şi apoi s-o omoare cu cuţitul. De un singur resort — setea de răzbunare — sunt acţionate demersurile lui Pintea, care nu poate avea linişte cât timp îl ştie pe Lică în libertate, iar când îi vede cadavrul, are sentimentul că vrăjmaşul i-a scăpat şi, dezamăgit de a nu-l fi prins viu, îl aruncă în râu. Crud, cinic, amoral, Lică e banditul absolut, încarnarea perversităţii. Opusă caracterologic tuturor personajelor masculine din nuvelă — ca, de altfel şi mai tuturor celor feminine din alte scrieri, Ana e un suflet delicat şi mărginit, un fel de Ifighenia. Mama ei, în sfârşit, prezenţă pasivă şi reflexivă, comentatoare laconică, e doar o voce: vocea bunului simţ popular, a modestiei şi resemnării ţărăneşti.

Dumitru MICU, Scurtă istorie a literaturii române*, vol.1, Bucureşti,* Editura Iriana*, 1994, p. 285-286.*